



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**  
**FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

**JÉSSICA VENÂNCIA FRANCA DE FREITAS**

**O TRAJE COMO EXPERIÊNCIA SOCIAL: UMA ANÁLISE A PARTIR DA  
COLEÇÃO DE CHARLES WHORT (SÉCULO XIX-XX), DO MUSEU CASA DA  
HERA, VASSOURAS/ RJ**

**BRASÍLIA, DF**

**2016**

JÉSSICA VENÂNCIA FRANCA DE FREITAS

**O TRAJE COMO EXPERIÊNCIA SOCIAL: UMA ANÁLISE A PARTIR DA  
COLEÇÃO DE CHARLES WHORT (SÉCULO XIX-XX), DO MUSEU CASA DA  
HERA, VASSOURAS/RJ**

Monografia apresentada como requisito básico  
para obtenção do título de Bacharel em  
Museologia pela Faculdade de Ciência da  
Informação da Universidade de Brasília.  
Orientador (a): Prof.<sup>a</sup> Ms. Marijara Souza  
Queiroz

BRASÍLIA, DF

2016

F866 Freitas, Jéssica Venância Franca de, 1992 -.

O traje como experiência social: Uma análise a partir da coleção de Charles Whorth (Século XIX - XX), do Museu Casa da Hera, Rio de Janeiro/ Jéssica Venância Franca de Freitas. 2016.

68 p.: il. color.

Orientação: Prof.Marijara Souza Queiroz

Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2016.

1.Trajes 2.Experiência Social 3 Coleção



## FOLHA DE APROVAÇÃO

*O traje como experiência social: uma análise a partir da coleção de Charles Whorth (século XIX-XX), do Museu Casa da Hera, Vassouros /RJ.*

Aluno: Jéssica Venância Franca de Freitas

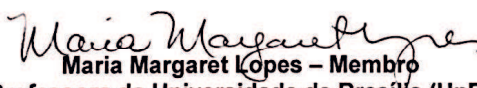
Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

### Banca Examinadora:

Aprovada por:

  
**Marijara Souza Queiroz – Orientadora**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Mestre em Artes Visuais - UFBA**

  
**Ana Lúcia de Abreu Gomes- Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutora em História Cultural - UnB**

  
**Maria Margaret Lopes – Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Pós-Doutora em História das Ciências - LSU**

Brasília-DF, 25 de agosto de 2016.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha mãe Jussara Franca da Cruz, que muito se esforçou para me proporcionar bons estudos, e me mostrou que isso bastaria para alcançar o que eu desejasse. Agradeço também a minha irmã Ana Carolina que sempre me apoia em tudo que eu faço.

Não poderia deixar de agradecer as minhas Tias Josabete, Jeslia e Jenice, e principalmente à Jersia que infelizmente não pode participar desse momento, mas que me apoiou por todo o período da faculdade e tenho certeza que torceu para que esse momento de felicidade se concretizasse. Agradeço as minhas primas Raquel e Isabela, que me apoiaram com palavras de motivação. Ao meu primo Jonathas que é como um irmão, e me ajudou a superar uma perda inesperada no longo ano de 2015.

Agradeço ao meu namorado Guilherme Bernardes, que me ajudou sempre que possível, escutando meus desabaços, suspiros de desistência, e reclamações diversas, além de oferecer o seu carinho e afeto sempre. Bem como, minha sogra Maria do Carmo que me emprestou publicações para que este trabalho tivesse formatações dentro dos padrões e regras da ABNT.

Gostaria de agradecer também a minha prima Islayne Cruz, que foi minha revisora, pelas diversas vezes que teve que ler meu trabalho, pela paciência e pela disponibilidade de poder me ensinar. Devo muitíssimos agradecimentos as minhas colegas de curso Marjorie Freitas e Mirelly Sampaio, que me mostraram os caminhos das pedras, que me deram as melhores dicas de como me organizar e manter um cronograma no prazo. Além de estarem sempre presentes mesmo, morando em outro Estado.

Agradeço também a Professora Ana Abreu, coordenadora do curso de Museologia, por ter participado solícitamente do que foi preciso, além de ser uma excelente professora. Em particular, agradeço a Professora Marijara Queiroz, por aceitar me orientar durante esse trabalho de conclusão de curso, e demonstrar sempre muita compreensão e paciência. Ademais de me motivar a não desistir do meu tema.

E finalmente gostaria de agradecer a Deus, pelo simples fato de respirar, e saber que isso é suficiente para dar continuidade à vida.

*“A moda não existe apenas nos vestidos; a moda está no ar, é o vento que a traz, nós a respiramos, a pressentimos, ela está no céu e no chão, está ligada às idéias, aos costumes, aos acontecimentos.”*

*Coco Chanel*

## **RESUMO**

Esta pesquisa trata da experiência social do traje, a partir da coleção de Charles Worth (século XIX/XX) do Museu Casa da Hera (MHC), Vassouras/RJ. O conjunto de trajes estudado faz parte da coleção de vestuário de Eufrásia Teixeira Leite, contabilizando oito peças confeccionadas pelo estilista Worth, considerado patrono da moda. Destaca-se o fato de que a Eufrásia não fazia parte da tradicional representação social de sua época, uma vez que vivenciava uma realidade contrária aos costumes das mulheres daquele tempo. A partir dessa hipótese e outros questionamentos, foi explorada a importância da coleção do estilista para o Museu. Como etapas dessa tarefa, e constituindo em si objetivos auxiliares, buscamos contextualizar a coleção e o estilista, bem como o Museu no período estudado. A descrição do valor histórico e museal das peças é também uma fração importante da pesquisa, visto que deu as bases para a análise que aqui se propõe.

**Palavras – chave:** Experiência social. Traje. Moda. Eufrásia Teixeira Leite. Casa da Hera.

## **ABSTRACT**

This research is about the social experience of the costume, from the Charles Worth's collection (XIX/XX century) in Casa da Hera Museum (MCH) , Vassouras/RJ. The sets of costumes studied is part of Eufrásia Teixeira Leite clothing collection, counting eight pieces made by the stylist Charles Worth, considered patron of fashion. Stands out the fact that Eufrásia was not part of the traditional social representation from her time, since he was living a reality that goes against the habits of women from that time. From this hypothesis and other questions, the importance of the designer's collection to the museum will be explored. As steps in this task, and constituting it self ancillary objectives, we seek to contextualize the collection and the designer, so as the museum in the studied period. The description of historical value of the part and the museum is also an important part of the research, as it will provide the basis for the analysis proposed here.

**Keywords:** Social Experience . Collection. fashion. Eufrásia Teixeira Leite. Casa da Hera.



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> - Museu Casa da Hera.....	17
<b>FIGURA 2</b> - Frederick Worth.....	19
<b>FIGURA 3</b> - Etiqueta com assinatura de Charles Frédéric Worth, Região de Vassouras, Rio de Janeiro.....	21
<b>FIGURA 4</b> - Representação fotográfica de Daniele de Sá Alves .....	31
<b>FIGURA 5</b> - Saia do traje de montaria do estilista Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro – Museu Casa da Hera.....	44
<b>FIGURA 6</b> - Armário em madeira com porta de telinha, Região de Vassouras, Rio de Janeiro.....	46
<b>FIGURA 7</b> - Caixa aberta com traje embalado, região de Vassouras, Rio de Janeiro – Museu Casa da Hera. ....	48
<b>FIGURA 8</b> - Traje de montaria assinado por Charles Worth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.....	54
<b>FIGURA 9</b> - Hobby, assinado por Charles Worth, região de Vassouras, Rio de Janeiro. ..	55
<b>FIGURA 10</b> - Casaco de saída do Teatro, assinado por Charles Worth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.....	56
<b>FIGURA 11</b> – Casaco 1 , assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.....	57
<b>FIGURA 12</b> – Casaco 2, assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.....	58
<b>FIGURA 13</b> – Casaco 3 , assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.....	59
<b>FIGURA 14</b> - Hobby de tule e renda, assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro. ....	60

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

Ibram – Instituto Brasileiro de Museus

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MCH – Museu casa da Hera

PCCH – Plano de Aceleração do Crescimento Cidades Históricas

UVA- Universidade Veiga de Almeida

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
O MUSEU CASA DA HERA.....	16
<b>CAPITULO 1 – CHARLES FRÉDÉRICK WORTH E A MODA.....</b>	<b>19</b>
1.1A História do estilista de Charles F. Whorth.....	19
1.2 Definição de Moda.....	22
1.3 A importância da coleção de Charles F. Whorth para o Museu Casa da Hera.....	27
<b>CAPITULO 2 – EXPERIÊNCIA SOCIAL E O CONTEXTO DO SÉCULO XIX .....</b>	<b>30</b>
2.1 Quem foi Eufrásia Teixeira Leite.....	30
2.2 Memória e cultura material: o vestuário no espaço social. ....	33
2.3 A questão da representação: o traje - códigos transmissores de intenções que constituem as práticas e instituições sociais. ....	35
2.4 Experiência de vestuário das mulheres de elite no século XIX- XX do Brasil .....	36
<b>Capítulo 3 - ANÁLISE DAS PEÇAS.....</b>	<b>42</b>
3.1 Conhecendo a Coleção. ....	42
3.2 Conhecendo a Reserva Técnica .....	46
3.3 Análise técnica, materiais e simbologia.....	51
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>63</b>

**ANEXOS** - Imagens da Ficha de identificação da peça do Museu Casa da Hera.

## INTRODUÇÃO

O tema desse estudo questiona os efeitos e os impactos que a experiência social de uma coleção de trajes de Charles Whorth podem provocar em uma sociedade e no âmbito do Museu, de um determinado período. Tempo em que viveu Eufrásia Teixeira Leite, uma das mulheres que no Brasil experimentou socialmente a alta costura parisiense.

O museu é parte da vida, do real; espaço de coisas reorganizado para atender as necessidades da representação humana. Neste ambiente o deleite do indivíduo se realiza em outro nível, na experiência pessoal do contato e da relação subjetiva com as coisas que estabelecem uma nova experiência, fundamentalmente visual e, consequentemente estética, por meio de uma linguagem expográfica, campo prático do museu.

A inclinação de um tema de pesquisa, usualmente, inicia-se por motivações pessoais e profissionais. Ao escutar sobre a história do acervo do Museu casa da Hera/Vassouras - RJ, incitada pela sedução nas áreas de pesquisa História, Memória e Moda vislumbramos por meio das representações materiais, em particular os trajes femininos, valores culturais, econômicos e políticos da mulher “Eufrásia Teixeira Leite” que se destacou na sua época tal como, seu comportamento, gosto, estilo, que poderiam ser restabelecidos a partir do estudo críticos das fontes ali expostas.

No intento, além da possibilidade destas fontes permitirem desbravar novos caminhos, alguns fatores foram motivadores para constituição deste objeto de investigação: o primeiro foi perceber o quanto o traje funciona como parte primordial da existência do ser humano, desempenhando um meio de constatar sinuosidade da sociabilidade e contingência de apreensão de memória. Em vista disso a importância da análise das práticas ditas museológicas e/ou patrimoniais, na sua relação com as práticas sociais e com os sistemas de valores das diferentes coletividades.<sup>1</sup>

A semiótica, de acordo com a autora, Lúcia Santaella (1983, p.13). “é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, tem por objeto o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação

---

<sup>1</sup> Informações compreendidas e interpretadas do texto “A linguagem corporal construída através do traje” de Khatia Castilho. Disponível em: [http://www2.anhembí.br/html/ead01/estrategias\\_corporais/aula5.pdf](http://www2.anhembí.br/html/ead01/estrategias_corporais/aula5.pdf).

e sentido”. Fenômeno seria o que se apreende, “tudo aquilo, qualquer coisa, que aparece a percepção e à mente” (idem, 2002, p. 7). Posto isso, a semiótica, serve como norte que traça as linhas dos diferentes aspectos através do qual uma análise deve ser administrada.

Observando o traje como um signo social, em *A linguagem das roupas*, Alison Lurie (1997, p.19) expõe que: “a roupa constitui um sistema de signos que comunica, fala mesmo quando estamos calados, evidenciando sexo, idade, classe social e estilo. Através do vestuário somos identificados e informamos a respeito de nossa origem geográfica, ocupação, opiniões, sexo, gostos e desejos”.

As interpretações em torno do papel social da moda revelam a variação dos códigos que ela veicula. Ora indicando, por exemplo, o status de seu usuário, ora informando sua afiliação e valores de uma determinada época e grupo social.

O eixo que guiou esse trabalho é a concepção assumida por diferentes autores quanto a História e definição de moda e da imagem no museu frente às realidades que cada um representa. O que se pretende realizar é um apanhado pontual entre alguns autores da área da Museologia e da moda frente à questão maior que é a experiência social vivenciada na sala expositiva do Museu Casa da Hera.

Sendo assim a Museologia é a diretriz deste trabalho. Com seus novos paradigmas e abordagens do social e cultural, incluindo a perspectiva dos gêneros, no período de transição dos séculos XIX e XX, a museologia permite reconhecer o vestuário como fonte/objeto que nos dá acesso às subjetividades dos indivíduos. Fundamentando esse pensamento a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2005, p. 58), explica que: “sensibilidades se exprimem em atos, em ritos, em imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído.”.

É indispensável ressaltar a contribuição dos estudos feminista e de Gênero. Por isso se fez necessário se apropriar, ainda que introdutoriamente, de autoras como: Denise Pollini<sup>2</sup>, Miridan Falci e Hildete Melo<sup>3</sup>, Gilles Lipovetsky<sup>4</sup>. Dentre outros autores que

---

<sup>2</sup> Denise Pollini, faz um resumo sobre a História da moda, em um exemplar de bolso de 96 páginas, em alguns trechos do livreto é possível notar a questão gênero marcante, na representação do que é a moda.

<sup>3</sup> Autoras que também marcam a importância do gênero como objeto de estudo, citando a emancipação de Eufrásia Teixeira Leite.

citarei nos capítulos a frente. Esses assuntos colocaram em evidência questões até então consideradas não relevantes para o conhecimento histórico: cotidiano, família, sensibilidade, sexualidade, entre outros. Essa compreensão do indivíduo, por tratar dos espaços públicos e privados, respaldou condições para reflexão dos estudos do vestuário como forma de representação social, presente em todos os aspectos da experiência dos sujeitos.

Para que essa pesquisa tivesse uma fundamentação coerente, foi preciso visitar pessoalmente o acervo e o Museu Casa da Hera, Rio de Janeiro/Vassouras para coleta de dados e demais materiais que pudessem compor esse trabalho. Para isso, foi preciso um planejamento antecipado, de uma semana em que a Museóloga responsável pelo acervo de indumentárias, pudesse atender a visita técnica. Além desse ponto, foi preciso entrar com um recurso burocrático na Universidade de Brasília para que disponibilizasse o custeio da viagem. Para a coleta de dados foi necessário o primeiro contato telefônico com a instituição e em seguida um contato virtual, no qual se preenchia um questionário de pesquisadores que deve ser, escaneado e enviado para museu. Fora esse documento, a carta de apresentação também foi de extrema importância, para mostrar resumidamente o trabalho e o aluno. No local de pesquisa, foram utilizados aparelhos telefônicos, que foram usados para gravar as entrevistas feitas e fotografar o acervo de trajes, juntamente com anotações feita na *moleskine*. Na viagem foram feitas observações relacionadas à cidade, e aos pontos turísticos que a compõem, pois o Museu Casa da Hera, é um dos principais pontos de turismo.

Além desse conceito, o Museu Casa da Hera entra no conceito de Museologia Social<sup>5</sup>, traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas

---

<sup>4</sup> Autor que discute a feminização e o luxo. Observamos mais um autor que também delimita gênero como produto de análise.

<sup>5</sup> Como cita Mário Montinho “O conceito de Museologia Social, traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea.” Isto quer dizer, que reconhecido e incentivado pelas mais importantes instâncias da museologia, foi sintetizado pelo Director Geral da Unesco, Frederic Mayor, durante a abertura da XV Conferência Geral do ICOM da seguinte forma: *o fenómeno mais geral do desenvolvimento da consciência cultural - quer se trate da emancipação do interesse do grande público pela cultura como resultado do alargamento dos tempos de lazer, quer se trate da crescente tomada de consciência cultural como reacção às ameaças inerentes à aceleração das transformações sociais tem no plano das instituições, encontrado um acolhimento largamente favorável nos museus*. Pelo fato, do MCH ser um museu-casa não exclui ele, de também ser um Museu Social, ponto

museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea. Este esforço de adequação, reconhecido e incentivado pelas mais importantes instâncias da museologia. Foi sintetizada pelo desenvolvimento da consciência cultural - quer se trate da emancipação do interesse do grande público pela cultura como resultado do alargamento dos tempos de lazer, quer se trate da crescente tomada de consciência cultural como reação às ameaças inerentes à aceleração das transformações sociais tem no plano das instituições, encontrado um acolhimento largamente favorável nos museus.

Deste modo, a pesquisa foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo denominado **Charles Frédéric Worth e a moda** pretende explicitar questões da Moda e seus valores e significados assim como, contribuições da História Social e Cultural, enfatizando a contribuição dos estudos de gênero para reflexão do vestuário. Será abordado também o histórico e a importância do estilista. O segundo capítulo, **Experiência Social e o contexto do século XIX**, visa contextualizar o histórico de Eufrásia Teixeira Leite - além de explicitar a questão do vestuário feminino, enquanto práticas e representações socioculturais contextualizadas no Rio de Janeiro, município de Vassouras e proximidades, no final do século XIX e XX. Além de refletir sobre as funções da Indumentária sob o ponto de vista das classes sociais, em especial, das mulheres de elite, colocando em pauta as novas formas de sociabilidades no final do século XIX onde o espaço privado apresenta outra dimensão e complementando esse capítulo com memória e cultura material.

Por fim, o terceiro capítulo, **Análise das peças**, procura detalhar a questão técnica e material da coleção selecionada baseado nas teorias museológicas além de retratar a simbologia do objeto de estudo.

## O MUSEU CASA DA HERA

A história do Museu Casa da Hera remonta ao século XIX. A residência já aparecia na planta da cidade de Vassouras desde 1836. No ano de 1843, o casal Ana Esméria e Joaquim José Teixeira Leite adquiriram a propriedade, que sofreu algumas reformas e expansões. Joaquim José não era fazendeiro, mas comissário de café, responsável pelas transações comerciais e empréstimos que financiavam o “ouro verde”, adquirindo grande fortuna. A hera, que cobre toda a fachada do museu, só foi plantada em 1887, por ideia do caseiro Manoel da Silva Rebello, escravo alforriado. Muito mais tarde a casa passou a ser conhecida por esta característica marcante.<sup>6</sup>

No casarão de Vassouras, nasceram e viveram as filhas Francisca e Eufrásia, até a morte dos pais, no início dos anos 1870. As duas herdeiras, jovens e solteiras, resolveram se mudar para Paris, cidade que passava por uma série de mudanças, pura efervescência. Porém, foi Eufrásia, quem se destacou como gestora de negócios e financista, multiplicando a já enorme fortuna que herdara, mas mantendo as propriedades no Brasil.

A Casa da Hera transformou-se em museu no ano de 1968, a partir de um testamento deixado por Eufrásia Teixeira Leite após o seu falecimento em 1930, deixando a residência aos cuidados das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus. No documento havia uma cláusula que garantia a manutenção da construção e de seus artefatos. O testamenteiro de Eufrásia, Raul Fernandes, conseguiu que o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tombasse<sup>7</sup> a Casa da Hera em 1952. Em 1965, o Patrimônio

---

<sup>6</sup> Informações compreendidas do blog do Museu Casa da Hera disponível em: <https://casadahera.wordpress.com/>.

<sup>7</sup> O Museu Casa da Hera está sediado em um imóvel constituído pela casa-museu, com sua senzala, além de edificações anexas de apoio e serviço, inseridos em um terreno de aproximadamente 33.000m<sup>2</sup>, e tombado em nível federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Sob o registro nº 292, Processo nº 0459-T-52, de 21 de maio de 1952. Assim sendo sua preservação constitui obrigação legal, prevista pelo Decreto- Lei nº 25/37 e demais legislações pertinentes, exigindo a adoção de cuidados especiais para toda e qualquer intervenção, com critérios técnicos específicos. Informações retiradas do Termo de Execução Descentralizada Processo nº 01500.00919/2014-39. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termos%20de%20Execu%C3%A7%C3%A3o%20Descentralizada%20-%20IPHAN\\_IBRAM%20-%20Casa%20de%20Hera%20-%20Vassouras\\_RJ.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termos%20de%20Execu%C3%A7%C3%A3o%20Descentralizada%20-%20IPHAN_IBRAM%20-%20Casa%20de%20Hera%20-%20Vassouras_RJ.pdf).



Histórico firmou com as Missionárias um convênio de caráter permanente para que a Instituição pudesse abrir a casa ao público, e fazer dela um museu.

**FIGURA 1 - Museu Casa da Hera**



Fonte: Foto de Jéssica Freitas.

A família Teixeira Leite começou a fincar raízes em Vassouras nos primórdios da expansão cafeeira no Vale do Paraíba fluminense. Francisco José Teixeira, originário da região de Nossa Senhora de Conceição da Barra - localidade de Minas Gerais subordinada à Vila de São João Del Rey - teve onze filhos com Francisca Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro. Herdando o “Teixeira” do pai e o “Leite” da mãe, sete desses onze filhos foram os primeiros Teixeira Leite da região. O irmão de Francisca, Custódio Ferreira Leite, pediu à irmã para levar consigo os sobrinhos já adultos para a região do Vale do Paraíba fluminense, a fim de promover um empreendimento: ajudar a abrir a Mata Atlântica, para construir uma nova estrada que ligasse Minas Gerais ao Rio de Janeiro, a Estrada da

Polícia. Essa estrada foi aberta por ordem de Dom João VI, aproximadamente entre 1816 e 1820, pela Intendência de Polícia do Rio de Janeiro e teve o militar Custódio Ferreira Leite como um de seus principais promotores. Custódio levou consigo quatro sobrinhos: José Eugênio Teixeira Leite, Francisco José Teixeira Leite, João Evangelista Teixeira Leite, Antônio Carlos Teixeira Leite. Outro sobrinho, o rapaz Joaquim José Teixeira Leite, não foi com o tio na primeira leva, pois, a família enviou-o para São Paulo a fim de estudar na faculdade de Direito. Os mais novos, Carlos Teixeira Leite e Custódio Teixeira Leite, também se mudaram para Vassouras anos mais tarde.

Depois de algumas décadas de esforço e sucesso, quando já haviam adquirido grande riqueza e cabelos brancos, o tio Custódio ganhou o título de Barão de Ayuruoca. Enquanto o sobrinho Francisco José, com sua fazenda Cachoeira Grande, o título de Barão de Vassouras; o sobrinho Joaquim José (formado em Direito) transformou-se em um próspero comissário do café e recebeu a designação de Comendador; e até o pai dos rapazes, que algum tempo após a migração dos filhos também se transferiu para Vassouras, ganhou o título de Barão de Itambé. Esse processo de enobrecimento da família tem íntima relação com o grande aumento da renda nacional gerado pela exportação do café, que fortaleceu o Estado monárquico no Brasil.<sup>8</sup>

O café já começava a dar bom retorno financeiro à região e aos pioneiros do plantio. E assim foi criada uma vila: a Vila de Paty do Alferes, da qual o povoado de Vassouras fazia parte. O clima e a topografia da região eram perfeitos para o cultivo da planta, e Vassouras destacava-se, a ponto de também ser promovida à condição de vila em decreto de 1833, quando transferiram a Câmara de Paty do Alferes para Vassouras. O sucesso do café foi tão grande que, em poucas décadas, Vassouras foi elevada à categoria de cidade, precisamente no dia 29 de setembro de 1857.

---

<sup>8</sup> Informações retiradas da publicação coleções Museus Ibram – Museu Casa da Hera, disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/Livreto-Casa-da-Hera.pdf>.

## CAPITULO 1 – CHARLES FRÉDÉRICK WORTH E A MODA

### 1.1 A História do estilista de Charles F. Whorth.

Para entendermos quem é Charles Worth e por que analisar sua coleção, precisamos explicar a invenção da alta-costura. A alta-costura é datada de meados do século XIX, mas sua origem remonta às vestes de reis e rainhas da Europa, marcadas pela suntuosidade e pela utilização de mão de obra artesã, imprimindo a aparência um meio de distinção de classe social. Neste contexto, a alta – costura resultante de tradições do trabalho artífice francês, que também demarcaria posteriormente a fronteira entre as classes mais favorecidas e o resto da população (DEJEAN, 2010).

**FIGURA 2 - Frederick Worth**



Fonte: Blog moda história.<sup>9</sup>

Antes de Worth, as roupas eram feitas por costureiros que apenas reproduziam aquilo que as senhoras apresentavam, seja a partir de revistas ou bonecas de moda, a partir dos tecidos trazidos também por elas. Isto é, a cliente fazia parte da decisão da peça, não se

---

<sup>9</sup> Acesso em 06 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://modahistoria.blogspot.com/2008/06/worth-pai-da-alta-costura.html>.

tratava ainda de uma roupa desenvolvida por um profissional, mas sim de uma roupa onde na qual a cliente tinha participação na “criação”.

Charles Frederick Worth (figura 2) nasceu em 1825 na cidade de Bourne, Lincolnshire - anos depois ele optou por transferir-se para Paris onde passou a trabalhar de balconista na “Gagelin & Opigez”, uma loja bastante conhecida, especializada em tecidos e materiais diversos, tais como vestido, xales e sedas. Foi nessa loja que Worth conheceu sua esposa Marie Vernet, ele aproveitava e a usava como uma “modelo” e dessa forma passou a criar alguns vestidos, com o propósito de aumentar a venda dos tecidos. Com isso, ele teve que abrir um espaço para atender as clientes que estavam se interessando por esses vestidos usados por sua esposa.

Percebendo isso, Charles W. estabeleceu uma maneira diferente de receber as interessadas em adquirir suas roupas: recepcionava as clientes na Maison da *Rue la Paix*. Dessa forma, como citado por James Laver, que foi um historiador de moda que estudou principalmente fatores econômicos e sociais, e como esses fatores influenciavam os gostos e as escolhas de moda dos indivíduos, destaca como Worth implantou várias inovações no negócio do vestuário, tornando-se o primeiro “ditador” e difusor de tendências de moda. Era ele que selecionava as clientes, escolhendo entre elas quem teria um vestido costurado por ele, por sua vez, tinham de ser apresentadas a ele por outra cliente habitual da Maison (LAVER, 2008, p.100).

Segundo COURTEAUX (2005), Charles teve sua maior visibilidade, quando a princesa *Metternich*, esposa do embaixador da Áustria em Paris, encomendou lhe um vestido, que ela usou em um baile no Palácio das Tulherias (*Tuileries Palace*). Muitas mulheres da alta sociedade que estavam no local, queriam saber quem havia feito o vestido. A imperatriz *Eugénie* percebeu o vestido, indagando a princesa quem seria o “criador” do vestido, tornando a cliente de Worth.

**FIGURA 3** - Etiqueta com assinatura de Charles Frédéric Worth, Região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Guilherme Bernardes.

Foi a partir de então que Charles Frederick Worth em meados de 1857 passa a exibir um trabalho que partiria para além do alfaiate. Worth passou a trabalhar em seu ateliê, diferentemente dos trabalhos de alfaiate executados, sob medida, depois de solicitados pelas clientes. Assim, tem-se um registro histórico da coleção de moda. Os modelos poderiam ser escolhidos e adaptados às medidas das clientes, porém, a coleção era idealizada por ele.

Um método experimental e novo, porém, viria a trazer para o trabalho de desenvolvimento de coleção, uma base de elaboração. Com a apresentação das suas peças vestidas em algumas mulheres da sociedade que aceitaram desfilar, para as clientes em salões luxuosos, Worth também deixa registrado o desfile de moda. Dessa forma, garante

para a história da moda, o surgimento do profissionalismo na área, quando, a partir dessa apresentação, tira a cliente do papel de “estilista”, já que anteriormente apresentava para o alfaiate a roupa que desejava reproduzir. Assim atualizando com um profissional que apresentaria sua coleção e a cliente escolheria.

Outra das inovações de Charles W. é o registro de sua “marca”, uma etiqueta com sua assinatura (figura 3). Importante para a história da moda, já que, com a imagem de etiqueta, deixa registrado seu nome como profissional da moda, além de garantir o “desejo” daquelas que posteriormente iriam procurar o seu trabalho. Segundo Embacher (2003, p.41) Worth “cria o primeiro conceito de griffe”.

Ao propor modelos confeccionados sob medida aos clientes, Worth firma-se como criador justamente no período em que nascia a industrialização em grande escala e em que se promovia a ascensão de uma burguesia disposta a renovar seus trajes pelas mãos especializadas de um sujeito que garantia o “exclusivo”. (CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 34).

Sendo assim, registra-se aqui, a importância histórica desse profissional para a área de moda e o patrimônio em vários aspectos: criação, desenvolvimento de produto, modelagem e medidas, desfile de moda e coleção de moda.

## **1.2 Definição de Moda.**

Para ilustrar o fenômeno da moda é indispensável, antes, localizá-la historicamente, uma vez que a moda não se trata de um fenômeno sempre existente. Não se pode pensar a moda sem saber que ela surge juntamente com o nascimento e desenvolvimento do mundo moderno ocidental. (LIPOVETSKY, 2007). Isto é, antes mesmo de ir buscar conceitos que a definam de fato, torna-se possível saber em que momento histórico ela aparece.

A etimológica da palavra moda origina-se no termo latim *modus*, que quer dizer maneira ou medida ao mesmo tempo individual e coletiva. De acordo com Garcia e Miranda (2005, p. 13), foi a partir da segunda metade do século XIV que o termo moda passou a ser utilizado para referenciar a maneira coletiva de trajar.



O que se constata é que durante muitos séculos, antes desse período, as indumentárias não apresentavam mudanças rápidas.

Sem Estado nem classes e na dependência estrita do passado mítico, a sociedade primitiva é organizada para conter e negar a dinâmica da mudança e da história. Como poderia ela entregar-se aos caprichos das novidades quando os homens não são reconhecidos como os autores de seu próprio universo social, quando as regras da vida e os usos, as prescrições e as interdições sociais são colocados como resultantes de um tempo fundador que se trata de perpetuar numa imutável imobilidade, quando a antiguidade e a perpetuação do passado são os fundamentos da legitimidade? (LIPOVETSKY, 2007, p.p. 27-28)

Sendo assim, as civilizações passadas, diferente do que se pode entender hoje, não tinham vontade de mudanças inesperadas na indumentária, nem grandes prospecções de efeitos estéticos diversificados, por causa dos padrões e aos modelos antigos dava-se grande importância, ou seja, as repetições dos valores e padrões estéticos herdados do passado permaneciam passando de geração para geração.

O museu, como lugar de memória desempenha funções identitárias e organiza a percepção que temos de nós mesmos, individual e coletivamente. Segundo José Reginaldo dos Santos (2007), cabe aos que operam nesse universo da memória, acompanhar a dinâmica dos objetos que delimitam esses contextos para compreensão da “própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva”, pois cada objeto que tem sua “biografia” e sua inserção em coleções e museus reflete apenas um momento social de sua trajetória. O mesmo autor alerta, no entanto, que,

Esse momento é crucial pois nos permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de ideias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais.(SANTOS, 2007).

Durante os séculos XVII e XIX, não se percebeu grandes mudanças nos trajes e, ainda não se podia falar em moda até esse período. “Todos os sociólogos concordam em que a moda se encontra em oposição aos costumes. Em *Les Lois Del'imitation*, Tarde distingue ambos, dizendo que os costumes cultuam o passado, ligando-se assim à tradição, e a moda cultua o presente, adotando sempre a novidade.” (SOUZA, 2009, p. 20). Como pode ser compreendida, toda a tradição de épocas passadas não foram capazes de determinar a

moda, já que tinham mais ligação com os costumes do passado do que com mudanças do presente e prospecções de mudanças futuras.

Por consequência, como é ilustrada pela autora Gilda de Melo e Souza(2009), a moda não é um fenômeno universal, mas próprio de certas sociedades e de certas épocas. Nesse contexto, podemos dizer que os povos primitivos a desconhecem (talvez a grande significação religiosa e social atribuída à roupa e aos enfeites represente um empecilho às manifestações de mudança), que entre os gregos e romanos ela se limita a alguns setores, como a variação dos estilos de penteado, e que na Idade Média praticamente não existe. (SOUZA, 2009, p. 20). Nas civilizações antigas, principalmente como a Europa, as significações religiosas e sociais dadas às vestimentas impossibilitavam certas mudanças, como por exemplo , escolher uma cor do tecido diferente da permitida , para confeccionar um traje . Isso porque a indumentária muitas vezes indicava o poder religioso ou monárquico e esses trajes ou cores eram, muitas vezes, proibidos para pessoas comuns. Nesse cenário, tornar se possível provar que a identidade pode ser interpretada e reinterpretada de várias maneiras, seguindo os pressupostos teóricos e reflexões paradoxalmente enfatizadas por cada indivíduo e sua complexidade subjetiva. “A construção de identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam” (BAUMAN, 2005, p. 91).

Portanto, nos fins da Idade Média, nos períodos do Renascimento, a moda pode ser notada. Quando a nova classe burguesa se vê com poder aquisitivo, passa a “reproduzir” a corte e suas formas de se vestir. Segundo Lipovetsky (2007) não apenas como distinção social entre a burguesia recém-chegada e a antiga nobreza fechada em suas suntuosidades. Para além da distinção social, a moda surge como “atrativo, prazer dos olhos e da diferença” (LIPOVETSKY, 2007, p. 64).

Nesse sentido é importante ressaltar o papel simbólico que a moda exerce. Para usar a expressão de Karl Marx (1975, p. 79) as roupas são “símbolos enigmáticos sociais” que escondem, mesmo quando comunicam a posição social daqueles que a vestem. Comentando esse aspecto a socióloga americana Diane Crane afirma que:

O vestuário é sempre significativo e em suas interpretações aproximamo-nos da organicidade da sociedade que o produziu. Afinal, em seus cortes,



cores, texturas, complementos, exotismo, as roupas dão conta de imprimir sobre os corpos que as transportam categorias sociais, ideais estéticos, manifestações psicológicas, relações de gêneros e de poder. (CRANE, 2006, p. 22).

Analisando essa linha “O reino da moda, que se instaura no final da Idade Média, não deve ser concebido como maneira de fugir, de aturdir-se contra os infortúnios e as angústias do tempo; está muito mais na continuidade das normas e atitudes mentais próprias à vida senhorial, ávida das felicidades do mundo.” (LIPOVETSKY, 2007, p.64). A moda passa a existir, segundo o autor, como anseio de se desfrutar os prazeres antes vivenciados apenas pela corte, isto é, mesmo que a nova classe burguesa tivesse se apropriando das aparências da classe nobre através das indumentárias, o desejo maior era o de se amoldar ao estilo de vida e felicidade experimentada pela nobreza.

De fato, o ato vestir<sup>10</sup> é um fenômeno que diz respeito a todo ser humano e a todas as suas relações com o mundo que o cerca. Umberto Eco afirma que “a roupa é uma comunicação”. E acrescenta ainda,

A linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para indicar posições ideológicas segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas pra transmitir. “A roupa é uma linguagem articulada”. (ECO, 1989, p. 17).

A Ascensão da burguesia e o progresso da tecnologia fizeram nascer uma necessidade de “igualdade” e desejo de reconhecimento social. Quando a nova classe vigente percebe a nobreza como modelo estético<sup>11</sup> a ser seguido. A classe burguesa, então,

---

<sup>10</sup> O ato de vestir-se vai além do ato simples e mecânico de proteção do corpo, o ser humano veste e adorna sua corporalidade com símbolos que ele sabe que os outros de sua sociedade saberão ler. Ele *escolhe* o que vestir. Informações retiradas do artigo “MODA: Uma apaixonante História das Formas.”, de Patrícia Sant’ Anna. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S009-6725009000100020&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S009-6725009000100020&script=sci_arttext).

<sup>11</sup> Estética é uma palavra com origem no termo grego *aisthetiké*, que significa “aquele que nota, que percebe”. Estética é conhecida como a filosofia da arte, ou estudo do que é belo nas manifestações artísticas e naturais.

A estética é uma ciência que remete para a beleza e também aborda o sentimento que alguma coisa bela desperta dentro de cada indivíduo. Disponível em: <http://www.significados.com.br/estetica/>.

a partir de trabalho e lucro, podia agora adquirir aquilo que tinham como modelo. Por conseguinte, especificamente no vestuário, viam-se imitações estéticas de modelos provenientes da nobreza, de estrangeiros, do dessemelhante. E, mesmo sabendo que, nessa época, algumas leis de proibição dessa cópia foram anunciadas, as “imitações” continuavam como bem podemos perceber em Lipovetsky (2007):

Há séculos, múltiplos decretos, com prescrições minuciosas, proibiam as classes plebéias de copiar os tecidos, acessórios e até as formas de vestuário nobre. Sabe-se que, apesar das ameaças e multas de que eram acompanhados, jamais tiveram eficácia e foram muitas vezes transgredidos. (LIPOVETSKY, 2007, p. 41).

Com o progresso da moda, e do desejo pelo incomum e novo, temos um marco na história da humanidade, visto que, o termo moderno vem a surgir. E muitas roupas eram copiadas, muitos tecidos eram comprados e a côrte acabava perdendo o controle de fiscalização. Dessa forma é notório que a moda é cíclica, como alguns autores da área citam, a mudança trata-se de um conceito essencial para que a moda possa existir. Consequentemente encontram historicamente a moda na Idade Média onde essa mudança passa a ser mais ressaltada e, ainda segundo Castilho e Martins (2005), é nesse período no qual se percebe a “maneira coletiva de se vestir”. Desse modo, a mudança é instigada e as “novas modas” são lançadas, cada vez mais, a partir de então.

A característica do liberalismo inglês otimista do século XIX é então contraditada pelos fatos. A partir de então , não só as funções do Estado se multiplicaram , limitando as liberdades individuais, como a democracia, tornando possível a indústria dos costureiros, idealizou-se uma nova forma de anular a personalidade de cada um. Agora a divisão do trabalho é todo-poderosa e começam a surgir os donos do gosto, a nova raça de ditadores da moda, de que Whorth é o primeiro e talvez o maior representante do século. Nesse mesmo segmento é mencionado por SOUZA , a mulher não escolhe mais nem deseja escolher sua *toilette*<sup>12</sup> , limita-se a procurar o tirano que , mediando –a de alto a baixo , decide por ela

---

<sup>12</sup> A palavra toilet (vaso sanitário) está ligada a 'toalha', a 'têxtil', e também a 'texto' do português. A origem é novamente o latim texere (tecer), que por sua vez originou toile (pano, toalha) e toilette (pequena toalha) em francês. O significado de toilette evoluiu para o ato de lavar-se, vestir-se e arrumar-se: fazer a toalete. Foi só na metade do século 19 que nos EUA a palavra passou a ser usada como sinônimo de lavatory (pia ou vaso sanitário). informações retiradas do dicionário online de moda. Informações retiradas do dicionário online de etimologia da palavra disponível em: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/>.

qual o traje que melhor lhe assenta. O sucesso de Worth incentiva a aventura de outros e novos costureiros surgem montando suas indústrias: Doucet, Rouff, Paquin , Redfern, Poiret. No círculo de aço das grandes casas de moda, as elites caem aprisionadas ( SOUZA, 2009, p.140).

### **1.3 A importância da coleção de Charles F. Worth para o Museu Casa da Hera.**

Através do luxo como cita LIPOVETSKY (2008), leem-se não apenas estratégias de distinção social, mas também de maneira pela qual é construída e pensada a diferença sexual. Durante longa parte da história, o luxo construiu-se sob o signo do primado masculino. Sendo assim é apenas no século XVIII que se realiza a oscilação histórica constitutiva da feminização do luxo. Desde essa época, os caprichos, extravagâncias e refinamentos da moda tornam-se mais característicos do feminino e do masculino. O século XIX sistematizou e institucionalizou a preeminência feminina na ordem das aparências, da moda e do luxo. A alta- costura funda o elemento essencial. Com a alta-costura aparece uma indústria de grande exclusividade destinada às mulheres, desde então a moda feminina brilha com toda a intensidade.

Worth ganhou destaque no auge da Era Vitoriana como descrito por SOUZA (2009). Seus modelos retratavam propriamente a moral vigente na época, com modelos de vestidos que escondiam o corpo através das golas altas, das mangas, das saias compridas e armadas ao mesmo tempo em que marcavam os papéis sociais e restritivos da mulher, ressaltando ancas e seios. A mulher mãe-esposa era o resultado final dessa representação. E não somente: a mulher era também inacessível, privada da vida social e, especialmente, do contato físico através da vestimenta. Interessante destacar que Eufrásia Teixeira Leite, que será estudada no próximo capítulo desse trabalho, não fazia parte dessa representação. E a partir dessa oposição que será explorada a importância da coleção do estilista para o Museu Casa da Hera.

Nesse contexto em que o Worth criava o ciclo da Alta Costura, inovou onde a renovação parecia impossível, em alguns casos, mudando cores, tecidos e rendas a cada estação. Suas criações, no entanto, reafirmavam os valores propagados e seus vestidos eram

criados em cima dessas significações, nos modelos em forma de X, opondo visivelmente a mulher ao homem, que por estes tempos já usava um traje sóbrio, prático e funcional, ou seja, as duas peças que lembrava um H. Como a historiadora Maria Claudia Bonádio (1996) cita em seus estudos sobre “A imagem feminina (1910-1930)”. Além dos motivos elementares que explicaram as funções da vestimenta, como: pudor, proteção e adorno, entre outros, o estudo dos fenômenos da moda é um componente essencial na análise das transformações socioculturais da nossa sociedade. Para Roland Barthes (1995, p. 344). “Vestir-se é fundamentalmente um ato de significação, e, portanto, um ato profundamente social instalado no coração mesmo da dialética das sociedades”. Traçando essa mesma linha o sociólogo Barnard (2003, p. 24), expõe a moda e a indumentária como agentes que podem ser formas mais significativas pelas quais, são construídas, experimentadas e compreendidas as relações sociais humanas.

Em oposição a tal contexto, a estilista Coco Chanel, no período da Primeira Guerra Mundial, aproxima o traje feminino do masculino, permutando o X por duas retas paralelas, lembrando o H, ainda em costume, da silhueta masculina. Essa mudança pode ser justificada pela necessidade imposta de simplificação dos trajes, a partir de 1914, como consequência da necessidade da economia de tecidos e da maior praticidade nas roupas, pois, com os homens no *front* de batalha, a mulher precisava assumir as tarefas masculinas. Chanel apropriou-se das fardas masculinas e deu-lhes um corte mais delicado, substituindo as calças pelas saias e criou o *tailleur* para o dia e o vestido de corte reto e tecidos leves para noite, evidenciando a silhueta e ressaltando a associação beleza e corpo. Chanel introduziu ainda o uso dos cabelos curtos, o que, acrescido aos trajes de corte reto e da silhueta longilínea, tornaram-na a grande expressão da moda à *La Garçonne*, que desconstruía a mãe-esposa, substituindo-a pela *garçonne*, uma mulher sociável, moderna e ativa e não necessariamente mãe-esposa. Surgiu então, uma "nova mulher" no momento em que esses papéis não podiam mais ser levados à risca, até por falta de atores masculinos e, principalmente, por conta dos novos ideais que estavam surgindo no cenário social. (BONÁDIO apud MELLO E SOUZA, 1987, p. 59).

Eufrásia era um mistura dessas tendências, uma mulher que se dispôs a corresponder aos ditos da moda, usava os cabelos curtos e era apaixonada por decotes. Ao

conhecer o acervo e os figurinos usados por ela, é perceptível que teve uma fase de amadurecimento, pois os trajes que deixavam a mostra o colo e marcavam bem os seios, começaram a ficar menos marcantes nos seios e mais largos na cintura, com cores mais sóbrias também, substituindo os trajes coloridos e de coloração branca, isso não significa que ela perdeu o bom gosto e tão pouco a elegância.

Essa coleção de oito peças, em específico, é importante para o museu, poder registrar as mudanças de uma época que surgia uma nova classe social de elite dos cafeicultores e que no Brasil ela se instaurava de maneira diferente a do exterior, que estava uma fase a frente do Brasil, pois o nosso país começou o negócio de exportação tardiamente, nesse tempo a grande parte das potências mundiais estava iniciando uma fase industrial. O Brasil, um país que ainda se desenvolvia, não ficava para trás com o deslumbre dos trajes europeus, por mais que o clima entre os países fossem diferentes. Com o clima quente e tropical usavam-se exatamente o que era imposto pela moda importada, porque a mensagem tinha que ser passada, se a família era de uma elite financeiramente destacável, tinha que se vestir como tal, e os trajes descreviam isso.

## **CAPITULO 2 – EXPERIÊNCIA SOCIAL E O CONTEXTO DO SÉCULO XIX**

### **2.1 Quem foi Eufrásia Teixeira Leite.**

Eufrásia Teixeira Leite (Figura 4) nasceu de uma linhagem nobre no dia 15 de abril de 1850, em Vassouras, município do Vale do Paraíba Fluminense, Rio de Janeiro, no ápice da cafeicultura daquela região. Era neta, pelo lado paterno, do barão de Itambé do Sr. Francisco José Teixeira e pelo materno, do barão de campo Belo, da família Correa e Castro. O seu pai, Joaquim José Teixeira Leite (1812-1871), era advogado, graduado pela Faculdade de Direito de São Paulo, foi um notável comissário de café, atuando na compra e venda da lavoura de cafeeira regional (FERREIRA, 1984). O casal Joaquim José e Ana Esméria tiveram três filhos, duas meninas e um menino, este faleceu na infância. Eufrásia foi a caçula do casal. Ela foi educada em um ambiente refinado que dominava os salões de Vassouras nos anos gloriosos do café naquela região, estudou numa escola para moças, da Madame Grivet. Lá apreendeu a ler e a escrever, e também línguas estrangeiras e piano, como era de costume da época. Tradicionalmente, as mulheres de elite eram educadas com ilustração para a vida da corte, tal como seu status social impunha. Eufrásia foi, um modelo de sinhazinha bem comportada e educada nos padrões daquele tempo.

**FIGURA 4-** Representação fotográfica de Daniele de Sá Alves



Fonte: Livreto do Ibram.<sup>13</sup>

Não existem registros nem documentação que descrevam o motivo pelo o qual o seu pai, ao contrário do tradicional , não acertara o matrimônio para suas filhas, visto que dinheiro para o dote não era problema para família. No início dos anos de 1870, Francisca sua irmã com mais de 25 anos, e Eufrásia, com vinte, eram para época relativamente velhas, já que o normal era se casar muito jovem. Francisca talvez não se casara por possuir uma deficiência física e ser manca de uma perna. Sua mãe faleceu no ano de 1871, e no ano seguinte, elas perderam o pai também. A perda de ambos abalou emocionalmente Eufrásia, mas foi o que tornou dela e sua irmã as únicas herdeiras da fortuna acumulada pelo pai. Em 1873, o inventário de sua avó, a baronesa de Campo Belo, agrega mais fortuna às duas irmãs. Entretanto não há documentações que comprovem que o senhor Joaquim José Teixeira Leite tenha sofrido de longa enfermidade, pelo contrario, inclinamos a cogitar que seu falecimento aconteceu de repente. Desse jeito, seu testamento e posterior inventário possibilitaram uma análise de suas atividades como comissário de café.

---

<sup>13</sup> Acessado em 15 de Janeiro de 2016. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/Livreto-Casa-da-Hera.pdf>.

A posse da herança define um novo rumo na vida das duas irmãs, que seguindo o desejo dos bens nascidos e letrados brasileiros, desejavam morar em Paris. Foi então em 1873, que elas decidem partir a bordo do vapor *Chimborazo*, para a França. O fácil afastamento das duas da cidade de Vassouras e da vida provinciana se dá pelo fato, de não ser necessário uma administração de perto da herança de seus pais, já que não possuíam fazendas de café e escravidão. O patrimônio da herança era composto por títulos e ações, é créditos em mão de terceiros que podiam ser gerenciados com informações e de maneira mais solitária. As últimas décadas do século XIX serviram de palco para o entusiasmo no mundo financeiro, a atuação de Eufrásia e Francisca no mundo dos negócios pode ser ressaltada pela vasta documentação encontrada nos arquivos de Vassouras <sup>14</sup>.

As irmãs dividiam na capital francesa um palacete na rua Bassano, 40, (8ª Arrº) no centro financeiro/comercial da cidade, próximo ao Arco do Triunfo, Zona nobre da capital. É uma construção Neo - Clássica, com frontão triangular, porão, dois andares e sótão, realçando no primeiro andar os balcões com grandil de ferro artisticamente trabalhados e telhado de ardósia. Segundo testemunho de, sua mucama, Cecília Bonfim, até a sua morte, a mansão tinha cinco andares e era a única da rua que tinha jardim com estufa e uma cascata. Como era de rotina nas famílias de elite, Eufrásia e Francisca participaram de uma sociedade beneficente, como sócias benfeitoras com a contribuição de dez mil francos para a “Sociedade de Beneficência Brasileira, em Paris”. Essa sociedade foi criada em sete de setembro de 1880 pelo conde d’Eu, marido da princesa Isabel, com a finalidade de amparar brasileiros desvalidados no território Francês. Isso mostra que as irmãs Teixeira Leite desfrutavam de prestígio social e tinham ligações com a família imperial.

Depois da morte de sua irmã em 1899, foi possível encontrar alguns registros de Eufrásia como negociante, ela era uma mulher que possuía grande visão financeira, tinha em sua residência um aparelho telefônico, através do qual estabeleceu uma linha direta com a Bolsa de Valores em Paris. Pressentindo a eclosão do conflito entre a Alemanha, Inglaterra e França em 1913, comprou grande quantidade de anilinas alemãs, vendendo-as em seguida para o Brasil, obtendo um lucro extraordinário.

---

<sup>14</sup> O inventário de Eufrásia T. Leite compõe - se de cerca de 30 volumes.



É notável o sucesso de Eufrásia como rentista e pioneira na gestão de um portfólio de títulos e ações. Podendo ser verificado através da leitura de seu testamento, ao morrer em 1930, sua fama de mulher rica era tão expressiva, que a sua qualificação no atestado de óbito dava como profissão milionária. Nesse ponto, é significativo destacar o porquê do reconhecimento profissional como milionária e não como economista, ou acionista? Os preceitos desse tempo deixavam bem claros o contraste dos gêneros e seus devidos posicionamento na sociedade, mesmo Eufrásia sendo uma mulher diferente de seu tempo, em alguns pontos ela não conseguia mudar o fato de ser mulher e ter suas devidas representações. Seus bens inventariados somam um montante de cerca de oito mil contos de réis, para um patrimônio herdado pelas duas irmãs de aproximadamente oitocentos contos de réis, praticamente em forma financeira, além das chácaras no Brasil.

Seu testamento pode ser lido como a última peça da trajetória de sua emancipação. Sua fortuna foi cuidadosamente distribuída entre seus humildes servidores e a população pobre de Vassouras, na forma de uma distribuição de dinheiro e da criação de instituições educativas e um hospital.<sup>15</sup>

Esboçando um pouco do que foi a personalidade de Eufrásia Teixeira Leite, foi possível concluir a contribuição que ela garantiu para a construção da memória das mulheres brasileiras, e como o usufruto das suas riquezas determinou o viver e a vida de acordo com os desejos dela.

## **2.2 Memória e cultura material: o vestuário no espaço social.**

Para pensar a roupa como objeto de valor, é necessário enxerga-lá a partir da cultura material, que é o “estudo, por meio de artefatos, das crenças—valores, ideias, atitudes e convicções de uma comunidade ou sociedade particular, em um dado momento” (Prown, 1982, p. 1, tradução por - *Benarush, Michelle*). O objeto que resiste ao seu próprio tempo oferece uma “matriz intelectual” de sua época (Prown, 1982, p. 12, tradução por - *Benarush, Michelle*), isto é, cada objeto carrega em si não só a capacidade criativa de seu criador, mas, sobretudo, as ideias e os valores de quem o comissionou, adquiriu e usou, e por extensão, da sociedade da qual faz parte (Prown, 1982, p. 1, tradução por- *Benarush,*

---

<sup>15</sup> Informações retiradas publicação do Ibram “ Museu Casa Hera” .

*Michelle*). As roupas revelam, além de preferências estéticas, detalhes técnicos e tecnológicos envolvidos na sua fabricação. Portanto, podem revelar uma identidade cultural e social.

Um artefato só vira documento da cultura material quando é guardado, colecionado ou mantido por alguém que remete nele algum sentimento. São muitos os motivos para se colecionar um objeto velho e usado: autenticidade, raridade, ou inimitabilidade; por serem relíquias herdadas, ou até por fetiche. Tende-se a guardar o valioso e o belo e descartar o feio e o comum. Colecionar objetos é um *hobby* dos eruditos, que vêem valor no acúmulo do conhecimento. O homem normalmente usa, empresta, doa e descarta suas roupas. Ao contrário dos eruditos, que guardam roupas antigas não por serem apegados ao valor intrínseco, mas sim ao seu valor simbólico. O apego não é ao material do qual um vestido é feito, é na habilidade e na inovação estética do costureiro ou até mesmo pela memória que aquela roupa lhe trás.

A Cultura Material está presente na vida humana. Passamos por todas as etapas da vida até fechar o ciclo dela com a morte, interagindo com as mais diversas materialidades concebidas dentro de diferentes propósitos: são as estruturas, objetos e modificações que compõem os nossos espaços de lazer, trabalho entre outras possibilidades. A cultura material é tudo aquilo que é produzido ou modificado pelo homem, ou seja, tudo aquilo que faz parte do cotidiano da humanidade, independentemente do tempo e do espaço.

Aceitando a definição de patrimônio cultural, de forte representatividade de uma comunidade que é capaz de gerar mudanças e provocar o desenvolvimento, é de aceitar que uma roupa/objeto é uma mensagem transmitida numa exposição museológica, captada esta enquanto processo comunicacional e de interpretação, teve impacto suficiente para moldar opiniões e estabelece-se em conhecimento de senso comum, isto é, em representação social.

Este trabalho não fez apenas uma compreensão da moda por si só, mas, especialmente, da experiência social que está por trás dela. E, enquanto experiência social, não pode ser restrita unicamente ao campo da moda. Tomar o campo da moda e o que eu chamo aqui de experiência do status como sinônimos ou mesmo como coincidentes seria

uma leitura extremamente equivocada deste trabalho. Assim como separar ambos seria igualmente equivocado. (Bergamo, 2007, p. 29)

Ao direcionar olhares sobre as experiências sociais ligadas ao “impetuoso” jogo e distribuição do status, isto é, sobre as práticas responsáveis por construir e distribuir a crença baseada na suposta existência de uma classe de pessoas superiores “por natureza” (aqueles ligados ao “centro” do universo da moda) e outra que deve ser vista apenas em sua posição contingente (todos aqueles que não se relacionam com esse “centro”), BERGAMO(2007) lança luzes novas na área. Isso se deve ao fato que em sua análise a moda serve apenas para permitir um mergulho no terreno movediço dos investimentos simbólicos de uma certa “elite” sedenta de prestígio e distinção, ao mesmo tempo em que lhe oferece condições para entender os tipos específicos de apreensão ligados às camadas populares na busca de reconhecimento social.

O enfrentamento encontrado para a definição dos limites culturais entre grupos humanos estaria localizado na própria impossibilidade de determinar identidades aos grupos ou as pessoas. A identidade passa ser entendida - como: a que grupo pertença? A resposta a essa questão pode ser múltipla, e variar de acordo com a identidade grupal ou individual no tempo e espaço. A instabilidade da identidade é acompanhada pela mutabilidade da própria cultura. As formas como os grupos de pessoas determinaram a si próprios e aos outros se idealizaram dentro das subjetividades. A cultura é compreendida como um processo fluido que varia sempre na ótica do seu interlocutor.

### **2.3 A questão da representação: o traje - códigos transmissores de intenções que constituem as práticas e instituições sociais.**

Partindo da compreensão de Museu como lugar de representação e onde acontece a interação entre indivíduo/sociedade com parte da realidade que é o patrimônio cultural, pretendo demonstrar a virtude da experiência social como ferramenta de análise da coleção de Charles Worth no museu Casa da Hera no contexto do século XIX.

As representações são objetos de estudo, em primeiro lugar, na sociologia com o trabalho de Durkheim que desenvolve o conceito de representações coletivas e para quem elas são produto social e comum aos elementos de uma comunidade. (RECHENA, 2011,

P.217). A Teoria da Representação Social desenvolvida pelo sociólogo Serge Moscovici teve sua origem na França , na década de 1960, e culminou na publicação da sua obra “A psicanálise, sua imagem e seu público”, em 1961. Em sua obra, o autor redefine os problemas e os conceitos da psicologia social a partir do fenômeno das representações sociais, insistindo sobre sua representação simbólica e seu poder de construir o “real”. Isto é, a representação social é um conhecimento prático, que dá sentido aos eventos que nos são normais, forjas as evidências da nossa realidade consensual e ajuda a construção social da nossa realidade. (SÊGA, 2000, p.128-129.).

Em outras palavras, a representação social expressa pelas peças de roupas está presente em todas as interações humanas, que são essenciais à comunicação e que constituem uma forma de construção social do conhecimento e da realidade, sendo elas próprias um produto social e cultural, deveremos aceitar que elas estão presentes no museu e que são um objeto de estudo que interessa à museologia.

A representação social e a experiência incrementam a passagem do plano coletivo para o singular e do plano social para o individual sem tirar do foco o lugar das representações sociais e suas formas de funcionamento, as quais, otimizadas pela comunicação social, suplementam a construção representacional.

## **2.4 Experiência de vestuário das mulheres de elite no século XIX- XX do Brasil .**

Para o sociólogo François Dubet “a experiência social é uma forma dos indivíduos construírem o mundo. Essa construção se dá subjetivamente como representação do que é vivido e objetivamente como reelaboração crítica, como reflexão do indivíduos que julgam sua experiência redefinindo sua vida” (1994, citado por Wautier , 2003), referenciado no artigo de Michel Aires de Souza.<sup>16</sup>

O indivíduo não é determinado apenas pela integração social, mas também pela lógica do capital. A experiência dele, sua ação, sua identidade está subjugada pelas relações econômicas. O indivíduo é obrigado a participar e se determinar num mercado

---

<sup>16</sup> Informações disponíveis em: <https://filosofonet.wordpress.com/2014/02/27/experiencia-social-e-alienacao/>.

concorrencial. Assim, sua identidade se torna vinculada ao status, ao poder de influenciar os outros a partir da sua posição na sociedade. Falando sobre isso, será que Eufrásia era cúmplice dessa experiência, de modo que usando trajes de alta costura ela demonstrava a sociedade seu papel / status de rica? As relações sociais são definidas em termos de concorrência, de rivalidade e de interesses individuais e coletivos. A cultura francesa atingia Eufrásia, ao impor o objeto “traje” como referência de valor? Cada indivíduo na menor estrutura social encontra-se submetido à racionalidade instrumental e a um cotidiano de relações efêmeras e reificadas. A busca dessa referência de mulher de poder, de reconhecimento simbólico, não permitem ao homem determinar sua própria experiência social, como projeto, como determinação consciente. Além disso, essa coleção a qual estudo era objeto de representação de status, no século XIX?

Contextualizando um pouco dos séculos XIX-XX e o que se procedeu na carreira do Worth, entra em destaque o ano de 1870, com a guerra Franco-Prussiana, que pôs fim ao Segundo Império e restaurou a República francesa, sua casa quase fechou. Contudo, embora a realeza tenha saído arranhada, a burguesia já se encantara com suas roupas, e o reinado do estilista na moda continuou por longas décadas. As crinolinas<sup>17</sup> caíram em desuso. Ele, então, decidiu inovar mais uma vez, substituindo-as definitivamente pelas anquinhos, que armavam apenas a parte traseira das saias e vestidos. Dessa forma, novas silhuetas apareceram na moda ocidental entre 1870 e 1890, sendo copiadas pelas mulheres da elite de toda a Europa, da América e até da Ásia. As saias foram varridas para trás, ficando justas e estreitas na frente, mas volumosas atrás, com amontoados de tecido terminando em cauda, que arrastava no chão com o caminhar das moças. Os chapéus eram bem pequenos, por vezes com uma telinha de renda na frente do rosto ou uma pluma extravagante atrás.

Como Eufrásia e sua irmã, após a morte dos seus pais decidiram ir para França em 1873, acabaram sendo inseridas nessa nova moda e foram contemporâneas dessa segunda fase do estilista. Nas primeiras décadas do século XX, a *Belle Époque*<sup>18</sup> ditou moda, com

---

<sup>17</sup> Grande saia entufada e bufante, sustentada por lâminas de aço ou barbatanas. (Eram feitas antigamente de tecido de crina.) Tecido resistente, primitivamente feito de crina e, depois, de outras fibras.

<sup>18</sup> Belle Époque, segundo Ortiz (1991), é o momento em que a França se torna uma sociedade moderna. Seria, esta, um refluxo de uma época, que, ao mesmo tempo, que trazia o fim de uma civilização, portava os germes da que, a partir dali, nascia a nova sociedade francesa. A ideia de uma Idade de Ouro só veio posteriormente,

tecidos mais esvoaçantes, em corte enviesado. Eram linhas fluídas, mas com bastante ornamentação, como sobreposições de rendas, contas, flores artificiais, crochê, bordados e até pedrarias.

Conforme Maria Alice Ximenes, autora de “Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX”, o homem é o objeto principal escultor do redesenho do corpo feminino, ao formular as formas eróticas do vestuário, como espartilhos e anquinhos. No século XIX, enquanto os homens eram discretos e sóbrios em suas vestimentas, transferiam para o visual da esposa e das filhas o seu status e poder econômico. Consequentemente, as mulheres da elite eram muito enfeitadas, revelando o poder financeiro da figura masculina da qual dependiam. Eufrásia, porém, era uma das mais elegantes e luxuosas, o que desconcertava a todos, pois revelava o poder econômico dela mesma.

Em vista disso é importante ressaltar a contribuição dos estudos feministas e de gênero para o estudo da Moda. Tais abordagens colocaram em ênfase questões até então consideradas não relevantes para o conhecimento histórico: cotidiano, família, sensibilidade, sexualidade, entre outros. Estes aspectos da vida humana, por tratarem dos espaços públicos e privados, propiciaram condições para reflexão dos estudos do vestuário como forma de representação social, presente em todos os aspectos da experiência dos sujeitos.

O feminismo é citado pelo teórico da cultura, Stuart Hall (2004), como um dos grandes cinco avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no período denominado de modernidade tardia (segunda metade do século XX). Segundo o autor em seu estudo, “A identidade cultural na pós-modernidade”, o feminismo teve força tanto como crítica teórica, quanto no movimento social, questionando noções que até então eram consideradas universais e intocáveis, como por exemplo, a distinção entre público e privado, trazendo os assuntos nunca antes publicamente discutidos, como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, entre outros.

---

os que ali viviam não entendiam dessa forma, mas como um momento de declínio – Informações retiradas do artigo “A Belle Époque Brasileira: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX” de JUNIOR, Sérgio e FERNANDES, Tabatha.

O “poder” dos movimentos feministas, ocorridos a partir dos anos de 1960, contribuíram ainda mais para o surgimento da história das mulheres. A partir de debates que abordavam a marginalização da mulher, foram suscitados o interesse e o envolvimento de algumas poucas historiadoras neste campo. A teórica francesa Simone de Beauvoir (1980) ao afirmar, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, sintetiza toda a teoria da construção de gênero, contestando o pensamento determinista do final do século XIX que usava a biologia para explicar a inferiorização do sexo feminino. Com muita frequência na história da humanidade, coube à mulher desempenhar uma infinidade de tarefas, como ser mãe, cuidar dos afazeres domésticos, provê o bem-estar do marido, e mais, atualmente, sustentar a casa. Tudo isso partindo do entendimento de que a mulher é naturalmente capacitada para tais tarefas, devendo servir aos propósitos masculinos, com respeito e obediência. Afirmava-se decisivamente que mulheres eram natural e biologicamente inferiores, fisicamente mais fracas e menos capacitadas intelectualmente, servindo de contraponto ao masculino superior, mais forte e mais capacitado.

Foi então, a partir daí que o desenvolvimento de novos campos como a história das mentalidades e a história cultural reforçou o avanço na abordagem do feminino, fazendo aflorar a História das Mulheres com a pretensão de abarcar as diversas dimensões de suas experiências históricas. Passar a existir a significância de focalizar as relações entre os sexos e a categoria de gênero. A maneira como esta nova história inclui a experiência das mulheres depende muito do uso da categoria de gênero como recurso de análise. Em conformidade com a historiadora Rachel Soihet, foi “a partir da década de 1970, que a palavra “gênero” tornou-se o termo usado para teorizar a questão da diferença sexual. Foi inicialmente utilizado pelas feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (SOIHET, 1997, p. 279). O que indica uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso dos termos “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero se torna uma maneira de indicar as construções sociais, criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres.

Destacando tudo isso, para mostrar o quanto Eufrásia era diferente aos padrões da época. A ênfase dada aos estudos sobre o cotidiano traz à tona as táticas de sobrevivência e de resistências desenvolvidas pelas mulheres. Rastreando os “espaços femininos”, as cenas

de seu cotidiano, seus pertences, neste caso, as suas roupas, torna-se possível reconstruir parte desta história. A vestimenta por muito tempo constituiu uma profunda forma de expressão da individualidade feminina “para quem sempre foi impedida de falar, escrever e criar, modos alternativos e sutis de expressão tornaram arma de sobrevivência” afirma a historiadora Maria Júlia Alves Souza (2003, p. 29).

Constantemente, a construção da identidade feminina tem-se enraizado na interiorização pelas mulheres de normas enunciadas pelos discursos masculinos. Um objeto importante da história das mulheres é o estudo dos dispositivos, desdobrados em múltiplos registros, que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consintam nas representações dominantes da diferença entre os dois sexos, por exemplo, a inculcar papéis sexuais, divisão de tarefas e de espaços, a exclusão da esfera pública. É importante lembrar, que os códigos e restrições quanto ao uso de determinados vestuários também fazem parte destas imposições masculinas.

Não é exagero dizer que a maioria dos têxteis encontrados em coleções particulares e museológicas pertenceram à elite ou à aristocracia. Estudar roupas e têxteis “essencialmente, significa estudar o excepcional e o especial, já que o comum, de uso cotidiano, raramente sobreviveu a seu usuário” (Paula, 2006, p. 254). Eufrásia afirma-se mais uma vez como mulher de influências, pois até mesmo para trajar-se com as peças produzidas por Charles Worth, era necessário ter uma indicação, porque os vestidos do estilista famoso, só eram vendidos por recomendação- segundo Denise Pollini, Worth perdeu várias clientes, por só vender dessa forma. (POLLINI, Denise, 2007, pg.40). Colectiona-se por diversos motivos, no entanto, só se colectiona o que sobrevive. As roupas são frágeis por natureza e sua vida lhes impõe uso, lavagem, remendos e descarte. Suas características físicas, combinadas com maneira que interagem com seus usuários e o mundo, fazem com que poucos exemplos resistam à força do tempo.

As roupas e acessórios são vestígios acerca do passado e do presente das mulheres, produzidos por elas próprias, embora muitas vezes, tenham sido feitas sob imposições que refletiam a concepção dominante,

Reconhecer esses mecanismos, os limites e até mesmo incorporar essas formas de dominação, pela apropriação de modelos e normas masculinas, é uma boa



estratégia, que se transforma em instrumento de resistência e em afirmação de identidade feminina. (CHARTIER, 1994, p. 9-10).

De maneira geral é possível afirmar que a identidade de gênero da mulher foi constituída, assinalada e reproduzida por meio da moda, na medida em que as mulheres vestiram o que a sociedade julgava apropriado. Por outro lado, ainda que estas roupas tenham sido constituídas e reproduzidas pelos ditames da sociedade, durante um longo período, a roupa foi para muitas mulheres a única forma de representação das suas individualidades. O desenvolvimento da posição e representatividade da mulher, desde o início do século XX, pode ser identificada através da observação minuciosa sobre o ato de vestir, como também, sobre inúmeras fontes geradas pelo sistema da moda.

O historiador Daniel Roche distingue o caráter plural do estudo sobre as representações da moda e a multiplicidade de saberes nelas incluídas, ao afirmar que:

Qualquer objeto, até o mais corriqueiro, encerra de uma grande engenhosidade, escolhas, uma cultura. Cada objeto traz consigo um saber específico e certo excedente de sentido, o que se pode constatar no modo pelo qual se toma posse dele, no qual intervém moral, princípios distintivos, escolhas pessoais; pelo modo que se faz uso dele, no qual se revelam um ensinamento e uma moral do compromisso, estabelecidos de normas precisas de boas maneiras; pelo modo enfim de conservá-lo. (ROCHE, 1999, p. 151)

Portanto, os usos e os costumes do vestir podem ser concebidos “como dados de observação privilegiada para estudar a confluência de numerosos fatores, entre os quais estão: o contínuo entrelaçamento da história das mulheres, de gênero e seus contextos com a história do vestuário, a relação entre mudança de gosto, analisada do ponto de vista antropológico, os efeitos do progresso, das transformações sociais e políticas, e o mecanismo de influência que caracteriza a relação entre mídia e consumidor” (CALANCA, 2008, p. 49-50) proporcionando rupturas no sistema do vestuário das mulheres.

## Capítulo 3 - ANÁLISE DAS PEÇAS

### 3.1 Conhecendo a Coleção.

A coleção do Charles Whorth do acervo da Casa da Hera é composta por tipos de peças diversificadas em suas formas e funções de uso, totalizando oito, são elas: dois hobbies, sendo um deles em tule e renda preta, quatro casacos e um traje de montaria composto por duas peças - saia e a jaqueta. Em especial o Museu Casa da Hera, não possui nenhum vestido assinado pelo estilista.

Entretanto da coleção de vestuários como um todo, o acervo do museu possui três vestidos de baile finamente decorados, vestidos para o dia a dia que são finamente bordados, tem um em específico que é todo feito em folhas de café, em homenagem a família que era cafeeira<sup>19</sup>.

Atualmente todas as peças, que em números deve contabilizar por volta de 64 itens, estão guardadas na reserva técnica, que funciona em um dos quartos da Casa-Museu. A conservação requer que se exponha a peça por um mês e depois a guarde por um ano. Infelizmente, o Museu e boa parte das peças não têm condições de serem expostos o tempo todo. Nesse caso, eles escolhem datas comemorativas para poder expor essas peças, como por exemplo, o Festival Vale do Café, que começa em Julho, e são 15 dias de festival. A equipe do museu escolhe uma peça para ficar exposta no salão amarelo, que é um cômodo da Casa-Museu, onde aconteciam os bailes da família Teixeira Leite no século XIX. Isso porque, atualmente parte da casa está fechada para visitação por conta do Plano de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas (PACCH)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Podemos observar uma situação semelhante no trabalho da Professora Marijara Queiroz, que conversa brevemente sobre o tema, ao falar dos trajes da Princesa Isabel que eram bordados da mesma maneira que os vestidos de Eufrásia Teixeira. Como citado por Marijara Queiroz “A partir da escolha dos objetos que integram as coleções dos museus, percebe-se claramente a opção que se faz entre preservar a memória dos meios populares ou a memória das classes mais abastadas, bem como o caráter dado às narrativas que subsidiam a preservação dessas memórias. Segundo Candau, é na genealogia familiar que o jogo da memória na formação da identidade faz-se perceber mais facilmente.”. Por essa razão, acredito que tenha significado os bordados em folhas de café nos trajes de passeio de Eufrásia Teixeira Leite.

<sup>20</sup> Esse termo encontrar-se no site do IPHAN, nos Termos de Execução Descentralizadas- PAC Cidades Históricas. Processo nº 01500.000919/2014-39. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termos%20de%20Execu%C3%A7%C3%A3o%20Descentralizada%20-%20IPHAN IBRAM%20-%20Casa%20de%20Hera%20-%20Vassouras RJ.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termos%20de%20Execu%C3%A7%C3%A3o%20Descentralizada%20-%20IPHAN%20IBRAM%20-%20Casa%20de%20Hera%20-%20Vassouras%20RJ.pdf).

Duas peças da coleção de vestuário do museu foram concedidas em forma de empréstimo para uma exposição no Rio de Janeiro, esse museu não foi especificado durante a entrevista da coleta de dados. Essas peças são vestidos que Eufrásia usava no dia a dia, sendo que nenhuma delas é do estilista analisado nesse trabalho. Esse empréstimo aconteceu da seguinte forma: primeiramente uma só peça foi cedida ao museu expositor no Rio, que teve sua exposição prolongada por mais três meses, e por esse fator, foi preciso trocar a primeira peça, e substituir pela segunda que foi enviada depois. Como já citado acima é necessário medidas de conservação preventiva, para não se perder o objeto. Fora esse caso de empréstimo, o Museu Casa da Hera, já expôs em eventos de festividades da cidade o traje de montaria de Whorth, que acabou mudando de coloração roxa para um marrom queimado, por ter ficado um período extenso recebendo luz natural e artificial diretamente sobre a peça.

---

**FIGURA 5** - Saia do traje de montaria do estilista Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro – Museu Casa da Hera.



Fonte: Foto de Guilherme Bernardes.

A equipe do museu preocupa-se em mostrar aos visitantes que essas roupas/mercadorias transcendem sua condição fenomênica de proteção do corpo, por exemplo, que por fazerem parte de uma narrativa, ganham um sentido simbólico. Nesse momento, destaco o fato dos indivíduos buscarem nos objetos da sociedade do consumo significados, geralmente esses sentidos são atribuídos às mercadorias, que se tornam atraente na medida em que criam símbolos de poder, status e pertencimento. Será que os trajes confeccionados por Charles Whorth usados por Eufrásia, transmitem esses sentimentos atualmente no local onde estão inseridas? Observando o fato de a cidade ser Histórica, acredito que sim, pois as pessoas que possuem o deleite de conhecer uma festividade de Vassouras/ RJ, onde se comemoram a questão cafeeira, símbolo marcante da

família descrita e da personagem estudada, conseguem vivenciar um pouco do que foi o luxo da família Teixeira Leite.

O Museu Casa da Hera só adquiriu as peças de vestuário de Eufrásia Teixeira Leite, porque os advogados que interpretaram a herança dela, não viram valor econômico na época como foi citado pela Aline Bougleux. Eles não se atentaram para esse tipo de coisa, o museu prova isso através da cópia da carta de herança deixada por ela, que descrevia o seguinte mandato, tudo que podia ser vendido e transformado em dinheiro seria vendido. Portanto como os advogados não tinham essa visão econômica das peças, principalmente do Whorth, elas passaram despercebidas e ficaram sob os domínios do Museu. Interessante destacar o caso de dois vestidos bordados, um a ouro – de baixo quilate, entorno de oito quilates e outro a fio de prata e que sobreviveram a uma época conturbada de 2º Guerra Mundial, período em que as pessoas queimavam e pegavam o metal para derreter e depois poder vender, infelizmente o Museu não consegue apressar o valor dessas peças, principalmente por não possuírem nenhum registro de recibo.

Eufrásia no imaginário social está diretamente associada ao seu luxo e requinte, sobretudo, porque a diferença entre os indivíduos se dá através da posição que ocupam em seu grupo ou em seu trabalho. Os membros da sociedade de consumo são eles próprios mercadorias do consumo, e é a qualidade de ser uma mercadoria de consumo que os tornam membros autênticos dessa sociedade. Eufrásia, não tem como escapar desse quadro de personalidade influente da época, vários pontos apontam para essa representatividade que se tornou a figura de Eufrásia Teixeira Leite.

### 3.2 Conhecendo a Reserva Técnica

**FIGURA 6** - Armário em madeira com porta de telinha, Região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Guilherme Bernardes.

A confecção das caixas são todas em polietileno foram feitas na época do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), antes do IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) assumir, pela profissional Luciana uma restauradora de tecidos , que atualmente não trabalha mais na área , durante o período de feitura das caixas o funcionário Amarildo foi braço direito da profissional, sendo ele o responsável por dar andamento no trabalho , inclusive o mesmo foi quem ensinou a museóloga Aline Bougleux como acondicionar o acervo adequadamente .

As peças ficam todas enroladas em papel seda, seguradas por três cordões feitos em material de algodão cru. As peças ficam sobre uma caminha de tecido que é forrada com papel seda, para não deixar a peça correr dentro da caixa (Figura 7), dessa forma é criado um invólucro em volta do traje, para concluir a montagem do kit, são feitos saquinhos de

tecido neutro com pimenta do reino para não deixar dar bicho como, por exemplo, broca, traça entre outros. Cientificamente a museóloga Bougleux não sabe comprovar o porquê que a pimenta afasta as pragas, mas que por falta de recursos financeiros mantém o acervo conservado dessa maneira.

Além dos saquinhos de pimenta, tem também os saquinhos feitos da mesma maneira só que com pedra de carvão para retirar a umidade dos tecidos, já que o museu é um museu-casa que não pode sofrer alterações no espaço físico além de não terem recurso financeiro para custear desumidificador para todo o museu. Outro fator de dificuldade para o museu, foi o caso de terem ficado dois anos e meio sem iluminação elétrica por causa de uma falha elétrica, por isso a solução encontrada foi usar esses métodos caseiros.

A equipe é composta de três funcionários mais a museóloga, geralmente eles fazem a manutenção desses kits , de três em três meses , tirando todas as peças de dentro das caixas, depois eles observam se tem algum sinal de dano causado por insetos , caso tenham, eles tomam as medidas necessárias, ao finalizar esse *check up* , o senhor Amarildo faz uma solução de álcool com pimenta do reino deixa curtir um tempo e depois borrija por toda a caixa , para selar o embrulho , criando uma barreira forra da caixa também , dessa forma intensificam a conservação por mais tempo.

De acordo com o caderno de conservação preventiva de materiais musicológicos, o ideal seria, que a reserva técnica de trajes tivesse uma atenção maior, especialmente pelos métodos caseiros adotados pela casa. Em ocasião, tem funcionado usar pimenta para afastar pestes e pragas, mas com o decorrer do tempo, essa pimenta pode soltar resíduos, além de odores no local onde está inserido, caso não haja a prevenção mensal definida pelo Museu. Lembrando que, as reservas técnicas devem ser espaços seguros, com ampla porta de acesso para entrada e saída do acervo. Os pisos e revestimentos deverão ser fáceis de limpar e não inflamáveis, mas como o MCH é um Museu-Casa, alguns desses requisitos, não podem ser atendidos, o chão da casa é de terra batida, e não pode ser alterado por também ser patrimônio histórico da região. Além disso, no seu espaço não devem passar canos de água e nem fios de alta tensão.



Os têxteis em nenhuma circunstância devem ser guardados em sacos plásticos. O sugerido é que sejam acondicionados na horizontal e sem dobras, envolvidos em papel adequado ou tecidos de algodão branco, sem goma, armazenado em gavetas ou em estantes de metal. Os cabides devem ter boa sustentação, serem acolchoados e forrados com tecido de algodão; caso sejam utilizados para indumentárias. Objetos como chapéus, bolsas e sapatos devem receber enchimento para que não surjam deformações, dobras e vincos. O museu acondiciona todas as peças em caixas, então não utilizam os cabides para nada, mas quando necessário são exposto em dois manequins reformados com os pré-requisitos para não afetar a peça em questão.

**FIGURA 7** - Caixa aberta com traje embalado, região de Vassouras, Rio de Janeiro – Museu Casa da Hera.



Fonte: Foto de Guilherme Bernardes.



Aproveitando o assunto sobre registro, é significativo relatar que o inventário de todo o acervo foi feito recentemente, pela equipe de museólogas Aline Bougleux e Mariana Souza que trabalham no MCH (Museu Casa da Hera) e cuidam dessa parte. Na descrição feita por Aline levou-se mais de um ano para o fechamento desse trabalho que engloba todo o acervo da casa. Elas fotografaram, mediram peça a peça, até chegar à fase de digitalização, mas isso ainda de forma precária.

O plano não conta com meta diária, para fechamento desses registros, isso acontece por causa das diversas tipologias que o MCH possui como acervo. Como não havia registros antes, as museólogas se atentaram principalmente para o campo de descrição na ficha catalográfica (imagem nos Anexos), geralmente objetos tridimensionais são descritos com mais facilidade em torno de vinte a trinta minutos, mas acontecem casos raros de ter que passar várias horas descrevendo um mesmo objeto como elas mesmas exemplificaram de uma chaleira de prata com desenhos em alto relevo em todas as faces.

Com o tecido é ainda mais difícil, porque é preciso pesquisar todo tipo de material que se usava na época da peça em descrição, o que era usual ou tradicional, verificar de quem era a produção, onde era produzido, a que custo. Um traje deve ser bem mais detalhado que um objeto tridimensional. Isso porque é feito de matérias diversos, muito deles não são mais produzidos atualmente, existe uma infinidade de formas de finalizar o ponto de uma roupa, as roupas se acidificam, perdem detalhes que se não forem descritos ficaram no esquecimento. Por essas razões, as museólogas dividiram o trabalho em duas partes, a Mariana ficou responsável pelo acervo de objetos tridimensionais e a Aline pelo de arquivística. O acervo arquivístico é composto de jornais da época, revistas que a Eufrásia colecionava álbuns de fotografias da família e outros, a previsão de conclusão desse trabalho gira em torno de dois anos.

Visitando a Reserva Técnica a primeira vez, não foi tão significativo, pois estava tudo devidamente guardado e oculto aos olhos de quem buscava algo além de caixas. Esse tipo de visita técnica muito recorrente ao MCH, por estudantes de moda, que vão pesquisar a parte técnica da indumentária, acabou causando uma surpresa para equipe do museu, por receber um pesquisador da área de museologia, que buscava compreender a questão da

representatividade e da experiência social , que esse ambiente Museu é capaz de transmitir através do seu dever comunicacional.

A segunda visita foi mais prazerosa, por poder conhecer o oculto e o que estava guardado, já que nenhuma peça e exposta atualmente. O museu está com uma parceria com a faculdade de moda do Rio de Janeiro, para confeccionar replicas proporcionando um contato menos restrito as peças tão ricas e simbólica. Pensando nesse cenário e de acordo com própria experiência prática, que um visitante poderá ter com essa peça, o espaço expográfico ganha uma amplitude em relação com a educação, pois a como é citado por Marília Xavier Cury<sup>21</sup>, à exposição é entendida como lugar de diálogo entre o “produtor” e o público, temos então um lugar de negociação de sentidos. Nesta pesquisa pensa-se o museu, assim como Cury como local de experiência apropriação de conhecimento. O Museu que essa autora se refere, não é o lugar, o templo das musas, que gerou a conceituação de depósito de coisas – museu. O museu que Cury determina, pensa na direção das coisas no mundo e na vida e (re) elabora constantemente sua visão poética.

O espaço museal permite essa troca, que jamais seria experimentada se estivesse no esquecimento de uma caixa. O estudo das experiências e Teorias sociais mostram o quanto os fatores influenciam as formas de expressão no ato de vestir se dos gêneros e das classes, das gerações em meio as suas transformações. Ela desperta no pesquisador um olhar cauteloso na definição estrutural do objeto e nas possibilidades de analisá-lo.

---

<sup>21</sup> Museóloga e educadora de museu. Possui licenciatura em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1982), especialização em Museologia (1985), mestrado (1999) e doutorado (2005) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora doutora da Universidade de São Paulo, atuando no Museu de Arqueologia e Etnologia. Coordenou o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP (2014-6) e foi vice-coordenadora o Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE-USP (2015-6). Tem experiência na área de Museologia, com ênfase nos seguintes temas: projetos de gestão e planejamento institucional, comunicação museológica, expografia, estudos receptivos e avaliação museológica, educação patrimonial e em museus e público de museus e participação, patrimônio industrial. Mais recentemente se dedica aos temas museus e indígenas e museus indígenas, reconhecendo a contribuições desses povos na constituição da ideia de museu e no desenvolvimento da Museologia. Informações retiradas do currículo Lattes.

### 3.3 Análise técnica, materiais e simbologia.

No que se refere às características formais dos trajes, nota-se que a maioria das peças tem um acabamento bem detalhado, preocupação que o Whorth possuía, para ganhar destaque no mercado. Os padrões de tecidos utilizados pelo estilista são de tecidos raros, aveludados ou em seda. No primeiro plano as peças dessa coleção são sempre ornamentadas com bordados delicados, e predominantemente em uma cor semelhante a do tecido de base. A assinatura referente ao nome da *Griffe*, por dentro das peças, geralmente na parte posterior da roupa próximo a nuca com seu primeiro e último nome.

A análise dos dados será a partir de três peças diferentes para poder apresentar uma parte da significação dessa coleção para o MCH e a população em geral. As peças escolhidas são: Traje de Montaria (FIGURA 7), Casaco de saída de teatro (FIGURA 9) e Hobby de renda e tule (FIGURA 13). Três peças bem distintas, mas que foram marcantes na personalidade e na representação de Eufrásia Teixeira Leite. Na análise do objeto *in locu* concluímos que as peças produzidas na França pelo Whorth, obedecem ao mesmo padrão, que é o predominante na coleção analisada pelo detalhamento. Conforme descrição acima, de acabamento impecável, marca registrada do estilista Whorth. Vale ressaltar que das três peças identificadas, apenas uma foi colocada em exposição – Traje de Montaria - e que por isso possui uma coloração diferente da cor original do século XIX, que a princípio tinha a cor roxa, mas que hoje em dia encontra-se basicamente em uma cor marrom, por ter sofrido durante um longo período exposição direta a luz artificial quanto natural<sup>22</sup>. Pelas etiquetas como destaque da peça, o formato retangular em tecido de seda, costurado a mão com linhas especiais do século XIX- XX.

Considerando o universo das nove peças da coleção, nota-se que quatro delas produzidas no século XIX, têm uma cor clara ou quente, e o restante de cor fechada ou fria. É neste mesmo conjunto que se observa a idade em que Eufrásia usava os trajes, os trajes mais claros representam a parte jovem da mulher, que tinha imensa simpatia por decotes em V e braços marcados com mangas na altura do decote. Além das golas altas, que são

---

<sup>22</sup> O Museu Casa Hera possui cerca de 60 janelas, que na época era símbolo de poder aquisitivo.

chamadas de rufos, passaram a ser uma peça separada, engomada, plissada e colocada em torno do pescoço. A função do rufo era proteger o resto da roupa de resto de comidas, e com a competição de quem tinha o rufo mais absurdo, a peça virou sinônimo de *status* social, isso porque, usar um rufo impedia quem o usava de trabalhar ou realizar tarefas que exigissem esforços, pois poderia chegar a medir mais de 45 cm de altura. O visual de quem usava a peça era austero, impedindo a pessoa de ter uma postura mais relaxada. Na época de Eufrásia, o rufo já não se usava mais, mas citei-o, por ser a inspiração das golas em renda que continuaram em alta, e que também delimitava a classe social que pertencia.

Os trajes escuros ou de cores frias, como por exemplo, a roupa de montaria representou uma parte de mais idade de Eufrásia, tanto pelo comprimento como pela largura. Como cavalgar de crinolina<sup>23</sup> não era exatamente confortável, além de perigoso. O volume necessário para encher a saia principal era obtido por meio de uma segunda saia, engomada ou várias delas. As saias eram compridas, para que não mostrassem os pés de forma alguma, que era uma afronta na época, não foi diferente para Eufrásia. Incluem-se também as peças com o forro em tecido, sobretudo o cetim, com pedras incorporadas como elementos decorativos e com fios de materiais caros circundando os principais motivos ornamentais. O bom gosto, não era deixado de lado nem no momento íntimo de Eufrásia, que usava hobby de renda preta, customizado em tule de cores claras, possivelmente branca, mas que pelo tempo acidificaram e adquiriram a coloração amarelada, simplesmente para desfilarem em seu quarto.

Com um recorte temporal podemos considerar que Eufrásia teve dois momentos bem delimitados, o primeiro figurado por uma mulher jovem, que estava inserida no quadro da alta sociedade, dos padrões Europeus, mulher influente porque tinha acesso ao especial e reconhecida pelo bom gosto. O segundo por uma mulher madura, que não perdeu o bom gosto nem os costumes, mas que se adequou a necessidades da idade que chegava para todos. Isso confirma nossa hipótese de que a produção das coleções está fortemente associada à experiência do movimento em que a moda está inserida. Charles Whorth

---

<sup>23</sup> Grande saia entufada e bufante, sustentada por lâminas de aço ou barbatanas. (Eram feitas antigamente de tecido de crina.). Tecido resistente, primitivamente feito de crina e, depois, de outras fibras. Informações retiradas do dicionário online de língua portuguesa, disponível em: <http://www.dicio.com.br/crinolina/>.

produzia para clientes selecionadas a dedo, não era como o passado, em que mesmo sendo de uma classe nobre, tinha regras fechadas a se seguir. Não havia um criador e sim um reprodutor do que o cliente gostaria de obter, esse quadro de liberdade artística limita e insere um valor, em engrandece ainda mais o caráter e o ego social de uma classe com poder aquisitivo.

Como cultura material as peças possibilitam a leitura e a interpretação do pensamento em voga no período aqui delimitado, marcados pelo luxo – distinção social que exaltava os valores de uma nova classe social que surgia no Brasil. País que estava em desenvolvimento, no monopólio do mercado de café, decorrentes das mudanças coloniais. Pela submissão da mulher em benefício ou à favor da projeção masculina, ainda que em nome do amor eterno, que não foi o caso da personagem analisada, que se opunha a esse costume da época. Finalmente, fica claro que a coleção de trajes constituiu um reflexo da sociedade da época, dentre tantos que o multifacetado espelho da memória propaga.

Por falta de maiores aprofundamentos na questão técnica e material, não será analisada detalhadamente cada peça, sendo essa pretensão pessoal de pesquisa futura, mais elaborada e especificamente relacionada ao seguimento de Indumentárias em museus.

**FIGURA 8** - Traje de montaria assinado por Charles Worth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Douglas Montes. Imagem concedida pela Direção do Museu Casa da Hera.

**FIGURA 9** - Hobby, assinado por Charles Worth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Douglas Montes. Imagem concedida pela Direção do Museu Casa da Hera.



**FIGURA 10** - Casaco de saída do Teatro, assinado por Charles Worth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Douglas Montes. Imagem concedida pela Direção do Museu Casa da Hera.



**FIGURA 11** – Casaco 1 , assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Douglas Montes. Imagem concedida pela Direção do Museu Casa da Hera.

**FIGURA 12** – Casaco 2, assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Douglas Montes. Imagem concedida pela Direção do Museu Casa da Pira.

**FIGURA 13** – Casaco 3 , assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Douglas Montes. Imagem concedida pela Direção do Museu Casa da Hera.



**FIGURA 14** - Hobby de tule e renda, assinado por Charles Whorth, região de Vassouras, Rio de Janeiro.



Fonte: Foto de Douglas Montes. Imagem concedida pela Direção do Museu Casa da Hera.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a realização do trabalho, observou-se que o Museu Casa da Hera está relacionado com a representação de um grupo social, uma estrutura cultural, numa determinada época, designadas por casas-museu interpretativas, criando ex-novos objetos e estruturas como forma de interpretar ou representar um período histórico, um estilo artístico, gosto ou forma de vida (PAVONNI 2002: 52), possuindo elementos museológicos precisos: os objetos da coleção, estilos, períodos históricos em questão devem estar conformes com estilo arquitetônico do edifício. Essa ocorrência é contribuinte para os fatores de divulgação e valorização da unidade museológica, despertando interesse no público em geral, que se sente incluso na história por verificar semelhanças e dessemelhanças na vivência de uma casa de séculos passado.

Durante a pesquisa foi levantado às hipóteses de que, o traje comunica questões sociais e culturais de um determinado período e também questões de gênero da época são ressignificadas tendo em vista que tais trajes marcaram uma o empoderamento feminino. Além disso, é importante para a História da moda, preservar e conserva peças de coleções de renome e por fim, atualmente o MCH como lugar de representação, está prejudicado por não expor nenhuma peça da sua coleção de vestuário.

O traje como sistema gerador de significados, práticas e representações socioculturais, na perspectiva de contribuir efetivamente para o entendimento das relações sociais e modos de produção de uma sociedade, que passou por mudanças significantes de estilo até se concretizar no que se caracteriza como moda, considerando que “roupa” não é jamais uma frivolidade; é sempre expressão das tensões sociais, culturais e econômicas fundamentais de um período.

A cultura é um objeto do desenvolvimento, um elemento essencial na formação dos indivíduos e da sociedade. Dessa forma, o MCH está caminhando para novas possibilidades de vivência no museu. Observando os ideais que se propõe a casa-museu, que também é um museu social, que se empenha em buscar o público e mostrar que o visitante tem como direito o acesso aos bens culturais salvaguardados nos museus e que também constrói uma subjetividade de conceitos. A equipe planeja o mais breve possível torna a experiência dimensionada pelo ato de vestir-se, aberta ao público, independentemente do fator limitante

que atualmente é a pesquisa científica / acadêmico, com as réplicas que expograficamente irão construir uma narrativa diferente que as peças originais disponibilizariam, mas que não deixam de representar uma situação definida de uma classe social.

Por essa perspectiva, entende-se que a experiência é o verdadeiro objeto do Museu, experiência entendida com relação entre o humano e o real. Soares defende que nos museus dos últimos séculos a coleção deu lugar às experiências humanas no espaço musealizado. Esses museus voltados para a sociedade caracterizam o que se passou a chamar de “museu social”. Os museus passaram a olhar para o que está do lado de fora, isto é para as pessoas. Os estudos sobre as formas de representação do traje, que se tratou aqui, que são construídas tanto na vida humana quanto para o museu, no caso por suas exposições e objetos, refletem o quanto são os caminhos para se representar o outro e o real. A representação, nesse argumento, é sempre um processo que se estabelece de um representante, de certa maneira, limitado, que toma o lugar do que representa. Assim como a coleção que não retrata a realidade ao retrata - lá, a experiência oferece outra realidade ao seu público.

A consideração da dimensão temporal surge, portanto, como necessária para que se possa aceder a uma realidade apreendida essencialmente como dinâmica. Por outro lado, conceder relevância teórica a integração dos agentes sociais implica também apreender os fenômenos sociais como não-redutíveis a quaisquer estruturas formais em função das quais os seus significados seriam revelados. Se a sociedade é idealizada como uma rede complexa de subsistemas que mantêm entre si relações mais ou menos fluidas e em constante mobilidade, a explicitação e compreensão dos fenômenos sociais só podem ser atingidas através do esclarecimento do sentido daquelas relações e daquela mobilidade. Isto é, a experiência social do próprio traje enquanto invólucro do corpo, enquanto símbolos.

## REFERÊNCIAS

- BARNARD, Malcom. **Moda e comunicação**. Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BERGAMO, Alexandre. **A experiência do status: roupa e moda na trama social**, São Paulo, Ed. Unesp. 2007.
- BONADIO, Maria Claudia. **Moda! Um perigo para as boas moças: Estudo sobre a imagem feminina (1910-1930)**. Campinas: Unicamp, 1996.
- CALANCA, Daniela. História e Moda. In: SORCINELLI, Paolo (org.). **Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 48-55.
- CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. Tradução: Cristiana Coimbra. São Paulo: SENAC, 2006.
- CURY, Marília Xavier. **Comunicação Museológica – Uma Perspectiva Teórico-Metodológica de Recepção**. Escola de Comunicações e Artes e Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.
- DEJEAN, Joan. **A essência do estilo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ECO, Humberto. O hábito fala pelo monge In: ECO, Umberto (Org.). **Psicologia do vestir**. 3ªed. Lisboa: Assírio e Alvin, 1989.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. 1997. “A crise dos comissários de café do Rio de Janeiro”. Niterói, UFF, Departamento de História (Dissertação de mestrado).
- GARCIA, C; MIRANDA, A.P. de. **Moda é comunicação: experiências, memórias, vínculos**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. IPHAN: Rio de Janeiro, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

LAVER, James. **A roupa e a moda:** uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LIPOVESTSKY, Gilles. **O Império do Efêmero:** A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Luxo Eterno:** da idade do sagrado ao tempo das marcas / Trad. Maria Lúcia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIRES, B. D. (org.). Design de Moda: olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

LURIE, Alisson. **A linguagem das roupas.** Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1997.

MELO, Hildete Pereira; FALCI, Miridam Britto Knox. “Riqueza e emancipação: Eufrásia Teixeira Leite, uma análise de gênero”. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, FGV, no 29, 2002.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. **Memória e cultura material:** Documentos pessoais no espaço público. CPDOC/FGV-IEB/USP: São Paulo, 1997.

MORAES, Patrícia Regina et al. A Teoria das Representações Sociais. **Revista Eletrônica.** São Paulo, 2014. Disponível em <[http://unifia.edu.br/revista\\_eletronica/revistas/direito\\_foco/artigos/ano2014/teoria\\_representacoes.pdf](http://unifia.edu.br/revista_eletronica/revistas/direito_foco/artigos/ano2014/teoria_representacoes.pdf)> acessado em: 12 de junho de 2015.

OLIVIER, Courteaux. Charles Frederick Worth, the empress eugénie and the invention of haute-couture. In: Napoleon. Org, 2008.

QUEIROZ, Eneida et al. **Museu Casa da Hera.** Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF: Ibram, 2014.

RECHENA, Aida. Teoria as Representações Sociais: uma ferramenta para a análise de exposições museológicas. **Cadernos de Sociomuseologia**, n.41,2011.

ROCHE, Daniel. **A cultura das Aparências:** uma história da Indumentária (séculos XVII-XVIII). Tradução Assef Kfourri. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2007.

SANT’ANNA, Denize Bernuzzi. **Teoria de Moda:** sociedade, imagem e consumo. Florianópolis: Estação das Letras, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 84 (col. Primeira Passos, 103).

SÊGA, Rafael Augustus. **O conceito de Representação Social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici.** Anos 90, Porto Alegre , N.13, julho de 2000.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas:** a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das letras, 2009.





STEIN, Stanley J. Vassouras: **Um Município Brasileiro do Café, 1850-1910**. Rio de Janeiro.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PROWN, J. D. **Mind in matter:** an introduction to material culture theory and method. Winterthur Portfolio, vol.17 no.1, p. 1-19, spring, 1982.

----- . **The truth of material culture:** history of fiction. In: History from things: essays on material culture, Ed. Steven Lubar, W. David Kingery. Washington: Smithsonian Books, 1995.

**ANEXOS** - Imagens da Ficha de identificação da peça do Museu Casa da Hera.

	<b>Cadastro do Acervo do Museu Casa da Hera</b>	 <small>Inst. Tutobrasil e Ibero de Museus</small>	Tombo: MCH: Outros n <sup>os</sup> de Tombo: Thesaurus:
---	---	---	--

Local:  Origem: Época: Data: Título:	Autor/Fabricante:  Categoria: Espécie: Objeto:
---	--

Medidas: Altura >: Largura >: Profundidade>: Diâmetro>: Comprimento: Circunferência>:	Altura <: Largura <: Profundidade <: Diâmetro <: Comprimento <: Circunferência>:
---	---

Medidas:			
1 Altura >:	2 Altura >:	3 Altura >:	4 Altura >:
1 Altura <:	2 Altura <:	3 Altura <:	4 Altura <:
1 Largura >:	2 Largura >:	3 Largura >:	4 Largura >:
1 Largura <:	2 Largura <:	3 Largura <:	4 Largura <:
1 Prof.>:	2 Prof.>:	3 Prof.>:	4 Prof.>:
1 Prof.<:	2 Prof.<:	3 Prof.<:	4 Prof.<:

Conservação:

Muito bom: ☐ Bom: ☐ Razoável: ☐ Ruim: ☐ Péssimo: ☐ Recuperável: ☐

Observação:

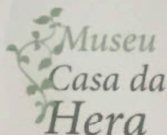

Fontes:

Data:

Catalogado por:

Assinatura:

Fotografia

	Cadastro do Acervo do Museu Casa da Hera		Tombo: MCH: Outros n <sup>os</sup> de Tombo: Thesaurus:
---	---	---	--

Local:	Autor/Fabricante:
Origem:	Categoria:
Época:	Espécie:
Data:	Objeto:
Título:	

Descrição:
------------

Etiqueta:	Técnica:  Materiais:
-----------	----------------------------

Partes Integrantes:
---------------------

Medidas:	
Altura >:	Altura <:
Largura >:	Largura <:
Profundidade >:	Profundidade <:

Medida Parte Inferior:		Calçado Direito:	Calçado Esquerdo:
Alt. Frente:	Alt. Frente:	Alt.:	Alt.:
Alt. Costa:	Alt. Costa:	Alt. Salto:	Alt. Salto:
Larg. Cintura:	Larg. Cintura:	Larg. Sola:	Larg. Sola:
Larg. Barra:	Larg. Barra:	Comp.	Comp.



Medida Parte Superior:		Cobertura:
Alt. Frente:	Alt. Frente:	Diâmetro:
Alt. Costa:	Alt. Costa:	Largura:
Larg. Cintura:	Larg. Cintura:	Altura:
Larg. Busto:	Larg. Busto:	Largura Fita:
Larg. Costa:	Larg. Costa:	Comp. Fita:
Larg. Punho:	Larg. Punho:	
Comp. Manga:	Comp. Manga:	

Conservação:

Muito bom: ☐ Bom: ☐ Razoável: ☐ Ruim: ☐ Péssimo: ☐ Recuperável: ☐

Observação:

Modo de Aquisição:

Dados:

Fontes:

Data:

Catalogado por:

Assinatura:

Fotografia